

## Calderón y Marsillach van al cine.

Una lectura irónica y lúdica de la comedia de capa y espada *Antes que todo es mi dama* desde la escena<sup>1</sup>

## Calderón and Marsillach Go to the Cinema.

An Ironic and Playful Reading of the Cloak and Dagger Comedia *Antes que todo es mi dama* from the Stage

**Purificació Mascarell**

Universitat de València  
ESPAÑA  
purixinela@hotmail.com

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 2.1, 2014, pp. 55-72]

Recibido: 03-01-2014 / Aceptado: 30-01-2014

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2014.02.01.04>

**Resumen.** Este artículo analiza el montaje de la comedia calderoniana *Antes que todo es mi dama*, dirigido por Adolfo Marsillach en 1987, y su planteamiento rupturista con la tradición moderna de representación de los clásicos barrocos en España. El análisis observa los mecanismos dispuestos por Marsillach, tanto a nivel escénico como interpretativo, para establecer un irónico diálogo con las convenciones genéricas de la comedia de capa y espada.

**Palabras clave.** Calderón, puesta en escena, juego, convención, capa y espada.

**Abstract.** This article analyzes the production of Calderon's comedia *Antes que todo es mi dama*, directed by Adolfo Marsillach in 1987 and its rupture with the modern tradition of staging Golden Age classical plays in Spain. This analysis studies the scenic and interpretative mechanisms used to establish an ironical dialogue with the generic conventions of the cloak and dagger comedia genre.

**Keywords.** Calderón, Performance, Play, Convention, Cloak and Dagger Plays.

1.El presente trabajo se beneficia de mi vinculación a los proyectos de investigación financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación con los números de referencia FFI2011-23549 y CDS2009-00033.

Felipe Pedraza<sup>2</sup> y Luciano García Lorenzo<sup>3</sup> coinciden en afirmar que, si la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) fue aceptada por la crítica y el público tras sus inicios con tres montajes de tibia recepción, se debe a la ingeniosa y lúdica apuesta de Adolfo Marsillach por una comedia de capa y espada calderoniana, *Antes que todo es mi dama*, nunca llevada a la escena durante el siglo XX, pero de amplio éxito en la época que la vio nacer y aún en el setecientos<sup>4</sup>. Una comedia que, como se demostró, conserva su capacidad de éxito en los tiempos modernos. El director de la institución<sup>5</sup> recuerda en sus memorias la elección de este título, marcada por las severas críticas que había cosechado la Compañía a raíz de sus dos anteriores montajes, *El médico de su honra* y *Los locos de Valencia*:

Un domingo por la mañana del mes de enero de 1987 nos reunimos Carlos Cytrynowski y yo para meditar sobre el futuro de la compañía. Cabían dos opciones: o retrocedíamos hacia posiciones más conservadoras que disminuyeran la agresividad de algunos críticos o, por el contrario, dábamos un paso más hacia delante acentuando nuestra provocadora «osadía»<sup>6</sup>.

Marsillach y Cytrynowski se decantaron por la línea artística más combativa escogiendo la segunda opción. Roberto Alonso Cuenca, a la sazón ayudante de dirección en la Compañía, explica que, en un principio, la comedia que se barajaba para el cuarto montaje de la CNTC era *El astrólogo fingido*. Sin embargo, la obsesión de Marsillach por emplear el recurso del cine dentro del teatro determinó la elección de una obra sin prodigios fantásticos, los cuales, sumados al «prodigio» del cine en el escenario, hubieran producido un espectáculo excesivamente cargante y artificioso. Por encima de todo, el director catalán estaba entusiasmado con la idea de jugar a las películas con los clásicos:

Yo había leído en algún sitio que nuestras comedias del XVII tienen un ritmo «cinematográfico». Y me parecía recordar que en un libro se citaba a Menéndez Pidal subrayando que nuestro famoso polígrafo había llamado al teatro de Lope

2. «[Con *El médico de su honra* y *Los locos de Valencia*] la respuesta del público no fue la deseada y la incipiente Compañía Nacional vio tambalearse su futuro. En ese momento, apostaron por la comedia calderoniana [...]. El público respondió con entusiasmo, se divirtió lo indecible con las gracias de Calderón y los juegos irónicos de Marsillach, y, contra todo pronóstico, “el otro Calderón” vino a salvar el porvenir de la Compañía Nacional de Teatro Clásico» (Pedraza, 2010, pp. 285-286).

3. «Hubo un espectáculo —un nuevo reto de Marsillach— que tuvo una acogida extraordinaria: *Antes que todo es mi dama*. Con otro Calderón, con este Calderón, Adolfo Marsillach y la CNTC abrieron las puertas definitivas, dejando un puente de comunicación entre las producciones de la Compañía y el público y la crítica» (García Lorenzo, 2011, pp. 346-347).

4. Según la información que se recoge en la base de datos CATCOM, dirigida por Teresa Ferrer, *Antes que todo es mi dama*, escrita por Calderón entre 1635 y 1636, fue profusamente representada durante el siglo XVII. En esta base de datos, todavía en proceso de creación, se recogen hasta quince noticias de representación distintas de esta obra, todas ellas entre 1635 y 1697. *Antes que todo es mi dama* forma parte de las comedias de Calderón que mayor número de testimonios ha dejado de su paso por los escenarios barrocos (Mascarell, 2013).

5. Marsillach lo fue desde 1986 hasta 1989 y, en una segunda etapa, entre 1992 y 1997.

6. Marsillach, 1998, p. 461.

«ilustre cinerama»<sup>7</sup>. Aquella observación me persiguió durante mucho tiempo. [...] A mí me tentaba rodar —bueno, fingir que se rodaba— una película dentro de un espectáculo teatral. Algo parecido a lo del teatro «en» el teatro, sólo que en este caso sería el teatro «en» el cine o, si se prefiere, el cine «en» el teatro<sup>8</sup>.

Se precisaba una comedia arquetípica para que el artificio del cine fluyera sobre las convenciones del género sin demasiadas fricciones, por eso se escogió *Antes que todo es mi dama*, modélica en su condición de comedia de capa y espada, y dotada

de una asombrosa movilidad que permitía, sin excesivos traumas, tanto la inclusión en el escenario de cámaras, micrófonos, trípodes, jirafas, sonidistas, maquilladoras y toda la comitiva y barahúnda que acompaña a la singular *troupe* que constituye el equipo de un rodaje cinematográfico, como la adición de los diálogos necesarios para dar credibilidad a los personajes «extracalderonianos» que deberían convivir con los «de verdad» en paz y armonía durante el tiempo que durase la representación. [...] Todo debía funcionar como un mecanismo de relojería, con una precisión milimétrica y en el tiempo exacto<sup>9</sup>.

Marsillach y Cytrynowski construyeron una caja china de ficciones fragmentando la comedia calderoniana para envolver cada escena con la «realidad» cotidiana de un plató de rodaje durante los años 30, época de la transición entre el cine mudo y el sonoro, porque entonces «el cine era más teatro que cine»<sup>10</sup>. De modo que, durante la función, existían dos niveles de ficción en el escenario: el primero, enmarcado por los gritos de «¡corten!» y «¡acción!», era el del rodaje del film en el siglo XX y, el segundo, era el film propiamente dicho, es decir, la comedia calderoniana ambientada en el Madrid áureo.

Para dar coherencia al embalaje de la comedia se crearon personajes nuevos, los miembros de un equipo de filmación<sup>11</sup>, así como unos diálogos *ad hoc* para estos personajes, que escribió el propio Marsillach. Las interrupciones entre escena y escena de la obra barroca se justificaron por dos razones fundamentales: por un

7. La imprecisión y vaguedad que emplea Marsillach para aludir a sus conocimientos en torno al teatro clásico español (con las expresiones «había leído en algún sitio» o «me parecía recordar») son, en realidad, un mecanismo retórico de falsa modestia y una manera tan sutil como granuja de utilizar las investigaciones académicas sin mencionarlas directamente. Es evidente que Marsillach conocía muy a fondo no solo cada uno de los resortes de las comedias de capa y espada sino también los estudios publicados sobre este género barroco. El análisis de su lectura escénica de *Antes que todo es mi dama* no deja lugar a dudas en este sentido, como este trabajo pretende mostrar. Además, no es esta la única ocasión en que Marsillach se presta al diálogo «subterráneo» con la filología. De hecho, sus montajes de *El médico de su honra* (1986) y *La gran sultana* (1992) son paradigmáticos de este juego dialéctico del director (Mascarell, 2014).

8. Marsillach, 1998, p. 462.

9. Alonso Cuenca, 2001, p. 416.

10. Marsillach, 1998, p. 463.

11. Por orden de aparición en escena, estos personajes eran: señora de la limpieza, pianista, operador, cámara 2ª, sonidista, violinista, sastra, maquilladora, jirafista, ayudante de dirección, cámara 1ª, director, *starlet* y *script*.

lado, su enorme practicidad para efectuar los múltiples y complejos cambios de decorado; por otro, su vínculo con la filosofía barroca calderoniana («una realidad sobre otra realidad o una falsedad debajo de otra falsedad: un tema, sin duda, calderoniano», escribió el director en el programa de mano) así como con la propia mecánica de los espectáculos en los corrales de comedias, donde las piezas cortas (loas, entremeses y jácaras) se interpretaban al principio de la comedia e intercaladas entre jornada y jornada. Según Marsillach, las interrupciones se cronometrarón al segundo y no se empleó ni una más de las estrictamente necesarias, pues tanto él como su inseparable escenógrafo analizaron al milímetro la obra para acertar de lleno en su adecuada interpretación contemporánea:

En todos los montajes que hicimos juntos Cytrynowski y yo, utilizamos la misma técnica: primero, estudiábamos lo que había pretendido decir el autor; después, imaginábamos cómo se hubiera escenificado aquel texto en su época y, finalmente, hacíamos la traslación —fiel, a nuestro juicio— de aquella representación al mundo de las imágenes de hoy y a la sensibilidad —o insensibilidad— de unos espectadores temerosos de los efectos soporíferos que los clásicos pudieran producirles. A esta actitud tan sensata se la acusó de frivolidad, de superchería, de traición y de basarse en guiños, triquiñuelas y excentricidades baratas. Ningún remordimiento, ninguno<sup>12</sup>.

El estreno en el claustro de los Dominicos de Almagro de *Antes que todo es mi dama* y, posteriormente, su permanencia en cartel en el madrileño Teatro de la Comedia, antes de emprender una gira nacional e internacional marcada por el éxito, fijó la línea estética y conceptual de la CNTC y convenció, tras varios intentos fallidos, de la necesidad de trascender la tradicional relación reverencial con los clásicos<sup>13</sup> para empezar a disfrutar con libertad de su condición de artefactos teatrales. En este sentido es propio del actor calderoniano que, tras el estreno de *La espada y la espada*, «nos lo jugábamos todo a cara o cruz: salió cara y lo celebramos»<sup>14</sup>. La frase marsillesca que sirvió de titular para el artículo de Rosana Torres tras el estreno de la obra no podía ser más elocuente: «El teatro es un juego y yo reivindico mi derecho a jugar»<sup>15</sup>:

Jugar con los clásicos. Un desafío con un propósito muy claro: que los jóvenes perdieran el miedo ante Lope o Calderón, pues «preferíamos que se escandalizase Domingo Ynduráin a que bostezara un estudiante. Trabajar pensando en los “en-

12. Marsillach, 1998, p. 464.

13. No debe obviarse que, a mediados de la década de los ochenta, el principal antecedente en la puesta en escena del teatro clásico español para el gran público lo constituía el trabajo realizado por los Teatros Nacionales durante el franquismo, con sus visión museística de los barrocos como auténtico «teatro ejemplar», su veneración al texto como elemento intocable, y su inclinación por el historicismo y la pomposidad en la puesta en escena de los clásicos. No podemos detenernos más en la concepción tradicional del teatro áureo en las tablas durante los años centrales del siglo XX, por ello remitimos a la importante información acerca de este tema que contienen los dos volúmenes coordinados por Andrés Peláez sobre los Teatros Nacionales (1995).

14. Marsillach, 1998, p. 463.

15. Torres, 1987.

tendidos" conduce a un callejón sin salida»<sup>16</sup>. Por eso, Marsillach pensó en el gran público. Y logró su fiel adhesión al proyecto de una compañía nacional de teatro clásico.

# 1. EL RESCATE DE UN CALDERÓN ALTERNATIVO AL CANON QUE SUSPENDIÓ AL AUDITORIO

En la breve trayectoria de la CNTC hasta el 11 de septiembre de 1987, fecha del estreno de *Antes que todo es mi dama*, no pasa desapercibido un rasgo: ninguna de las primeras cuatro obras representadas pertenece al canon escénico moderno del teatro clásico español sino, más bien, todo lo contrario. Las cuatro se caracterizan por su infrecuencia sobre las tablas<sup>17</sup>. La ampliación del canon imperante y la ruptura con el breve listado de títulos barrocos repuestos sin cuestionamiento alguno a lo largo del siglo XX, fue uno de los objetivos iniciales de la primera etapa de la CNTC<sup>18</sup> (y hoy, todavía, sigue siendo el sello de la institución, comprometida en rescatar piezas insólitas entre el copioso repertorio áureo para combinarlas con los títulos canónicos en el cartel de cada temporada). Precisamente, *Antes que todo es mi dama* queda fuera del círculo de las comedias calderonianas más leídas, estudiadas y representadas durante la modernidad, tal como certifica Bernard P. E. Bentley<sup>19</sup>, su editor más reciente.

Rescatada de un olvido de dos siglos gracias al empeño de Marsillach y su equipo, esta pieza pertenece al «otro Calderón», según la terminología de Pedraza<sup>20</sup>, ese Calderón desaparecido de los tres cánones actuales del teatro clásico (estudiantil, académico y escénico), y aquel que significativamente salvó el porvenir de la CNTC en los momentos más difíciles que ha vivido la institución, durante sus primeros intentos de afianzarse como entidad pública digna de serlo.

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

16. Marsillach, 1998, p. 465. Esta contundente opinión se sitúa en la línea marsillesca de escandalizar y atacar a los académicos, sobre todo a los más refractarios, en la época, a las lecturas transgresoras de los textos clásicos en escena.

17. Estrenada en 1986 como la representación inaugural de la Compañía, *El médico de su honra*, pese a formar parte del canon de las lecturas calderonianas, no ha contado con una difusión desde las tablas en correspondencia con su reconocimiento literario. Antes del montaje de la CNTC, tan solo María Guerrero (1905) y Cayetano Luca de Tena (1946) la habían escenificado. Recientemente, en 2012, el Teatro Corsario ha recuperado este drama de la honra. De *Los locos de Valencia* (1986), segundo trabajo de Marsillach al frente de la institución, únicamente se documentan tres montajes anteriores al de la CNTC en el siglo XX: Juan Germán Schroeder se ocupa de ella para los Festivales de España en 1958, el T. E. U. de Valencia la representa en el Teatro María Guerrero en 1962, y el propio Marsillach la dirige, en 1969, con su compañía Grupo Teatro 70. De la obra de Moreto *No puede ser... el guardar a una mujer*, llevada a escena por Josefina Molina como directora invitada de la Compañía en 1987, no se localiza ningún montaje anterior a lo largo del siglo XX.

18. Preguntado por un periodista sobre el criterio que primó para escoger *Antes que todo es mi dama* como cuarto montaje de la Compañía, Marsillach responde: «Desde 1985, el criterio de elección de las obras ha consistido en representar piezas de autores clásicos poco vistas por el público» (Caubet, 1988).

19. Bentley, 2000, p. 1.

20. Pedraza, 2010.

Si, siguiendo las principales corrientes contemporáneas sobre el canon literario, convenimos en que «todo canon se resuelve como estructura histórica, lo que lo convierte en cambiante, movedizo y sujeto a los principios reguladores de la actividad cognoscitiva y del sujeto ideológico, individual o colectivo que lo postula»<sup>21</sup>, no hay duda de que este espectáculo de la CNTC trató de contribuir, en 1987, a ensanchar y reformular el canon calderoniano desde una institución pública. Paradójicamente, esta apertura del repertorio canónico se realizó a través de una comedia que sigue fielmente los patrones clásicos asentados en decenas de comedias de capa y espada.

Sobre la reiteración de los motivos argumentales en el corpus de la comedia barroca, se pregunta Wardropper: «¿Cómo logró Calderón manipular repetidas veces la misma "limitada materia" trillada para formar con ella obras que siguiesen dando gusto a su público?»<sup>22</sup>. El mismo estudioso prosigue: generalmente, Calderón consigue la variedad agregando a la escasa materia nuevos elementos de su propia invención (verbigracia, una puerta secreta que comunica dos aposentos). Pero el caso de *Antes que todo es mi dama* es distinto: es una «comedia de capa y espada quintaesencial. Calderón impone interés a su trama banal intensificándola de manera que los sucesos sigan unos a otros con una rapidez vertiginosa y con una rígida lógica de causa y efecto»<sup>23</sup>.

Intensificación de una trama conocida para conseguir la «suspensión» del auditorio. Y aquí se pone en evidencia la artificialidad sobre la que se asientan estas comedias, cuya lógica sorprende a unos espectadores incapaces de identificar su prosaica existencia con las intensas y admirables peripecias que viven los personajes de ficción.

En esta comedia, como suele ser habitual en las escritas para el corral, Calderón crea una trama para tres galanes y dos damas, los cuales «se organizan en relaciones muy densas de amor, parentesco o amistad en todas las combinaciones posibles, con presencia muy abundante de simetrías y paralelos»<sup>24</sup>. En este caso, Félix y Lisardo son dos caballeros enamorados, respectivamente, de las damas Laura y Clara. Los cuatro amantes deberán luchar contra la oposición a sus relaciones por parte del padre de Laura, don Íñigo (el «barbas» obsesionado con el honor que, vencido por el deseo de los jóvenes, nunca lleva a la práctica sus sanguinarias amenazas) y el hermano de Clara, Antonio (el presuntuoso y ridículo «galán suelto»). Las dos damas poseen personalidades fuertes y manejan la iniciativa amorosa. No dudan en salvar cuantos obstáculos les imponga la sociedad patriarcal hasta ver cumplida su voluntad: casarse con quién ellas han escogido.

Toda la obra se organiza dentro de una estructura efectista de los hechos basada en las equivalencias situacionales, los paralelismos o las contraposiciones entre

21. Pozuelo Yvancos, 1998, p. 236.

22. Wardropper, 1988, p. 154.

23. Wardropper, 1988, p. 154.

24. Arellano, 1995, p. 435.

los personajes y la precisión de las coincidencias, con la consiguiente comicidad que se desprende de la sincronización perfecta de este mecanismo:

*Antes que todo es mi dama* está construida sobre dos grandes equívocos (el de la banda enviada por Félix a su amada Laura y el de la confusión de identidades entre Félix y Lisardo) y sobre la concertación de causas y acciones, que hace que Laura y Clara, amadas de los amigos Félix y Lisardo sean también amigas, que el hermano de Clara (Antonio) venga a ser, precisamente, el caballero al que hirió don Félix en Granada, motivo de su huida a Madrid; aparte de un [...] pretendido amor de Antonio hacia Laura. Con estos ingredientes, explotados en variedad de combinaciones, Calderón estructura la comedia en varios núcleos, que articulan el necesario progreso lineal de información que van dejando cabos sueltos en tensión, para ir anudándose, progresivamente, al ir entrando en contacto los distintos personajes y sus historias, lo que a su vez —como en un juego de cajas chinas— va haciendo que el equívoco genere sucesivos equívocos, como una ejemplarización ilimitada del engaño de lo aparente, ayudado por inesperadas coincidencias<sup>25</sup>.

La artificialidad e inverosimilitud de la comedia de capa y espada tienen como principal objetivo admirar, entretener y suspender al auditorio, es decir, lograr el éxito del producto como esparcimiento de masas. Pero, al mismo tiempo que reina la diversión en el público, la inverosimilitud introduce, de forma inevitable, un efecto de distanciamiento que provoca una reflexión sobre la trama concreta que está representándose en el tablado así como sobre la experiencia teatral en general. Marsillach aprovecha este efecto con naturalidad en las comedias de capa y espada para llevarlo a su extremo más radical: al colocar un marco (el rodaje cinematográfico) a una comedia barroca, el distanciamiento se hace insoslayable y todas sus convenciones quedan a la vista con mayor rotundidad. En vez de ir a la contra de la artificialidad barroca por su dificultad para conectar con el público del siglo XX, Marsillach la subraya lúdicamente y consigue, precisamente, el objetivo original de esas comedias: entretener.

## 2. «¡FLUX Y A ELLOS, QUE ES COMEDIA DE LAS DE CAPA Y ESPADA!»

Como se ha visto, *Antes que todo es mi dama* es una comedia de capa y espada «quintaesencial», caracterizada por extremar al límite los mecanismos artificiosos del género y anteponer, con mayor rotundidad que otros títulos afines, el ritmo y la estructura a cualquier mensaje ideológico. Marsillach no escoge esta obra aleatoriamente. Es perfecta para su objetivo: mostrar la obra como ejemplar idóneo de un producto barroco divertido e hilarante. Una apuesta teatral de este tipo, es decir, una representación lúdica y divertida poniendo el acento sobre los convencionalismos de la comedia barroca a través de la ironía y la exageración, puede tener el mismo atractivo de un vodevil de principios del XX o de una *sitcom* posmoderna<sup>26</sup>.

25. Díez Borque, 1987, p. 6.

26. Ángel Facio presentó una original ponencia en las Jornadas de Almagro del año 1996 bajo el título «Don Pedro Calderón, precursor del vodevil». En ella, Facio localiza los múltiples vínculos existentes entre la comedia de enredo calderoniana y el vodevil decimonónico (el de Scribe, Labiche y Feydeau): am-



Si el público áureo quedaba «suspendido» gracias a la inverosimilitud de las comedias de capa y espada, el público contemporáneo queda agradablemente sorprendido por el juego irónico con el que se aborda un texto barroco. Y aquí entra el cine.

Para remarcar la artificialidad de las comedias de capa y espada, Marsillach las introduce dentro de un ámbito artístico donde, como sabe todo espectador del pasado y el presente siglo, el artificio es la estrella. Como apunta atinadamente Profeti en su defensa del trabajo de la CNTC con *Antes que todo es mi dama*:

El espectador de hoy necesita un filtro que le vuelva a subrayar este soporte convencional de la comedia de capa y espada, ese conjunto de clichés literarios de los cuales Calderón era bien consciente [...]; necesita un diafragma que distancie la pieza y la vuelva a situar en su espacio natural, alejándola en el tiempo; y, con una invención extraordinaria, Marsillach interpone entre el público y el texto literario la cámara cinematográfica. [...] Si el público de hoy ha perdido el sentido de la convención, es necesario que el montaje vuelva a sugerírselo constantemente<sup>27</sup>.

Efectivamente, las convenciones del género son constantemente resaltadas e, incluso, hiperbolizadas con humor, lúdicamente, a través de un variado repertorio de recursos teatrales. Y, gracias al distanciamiento ejercido por el envoltorio cinematográfico de principios del XX que rodea al universo de capa y espada de Calderón, el espectador es capaz de vislumbrar con mayor nitidez los principales rasgos de este tipo de obras barrocas. Alejar para acercar.

Durante la representación de *Antes que todo es mi dama*, son varias las ocasiones en que la ficción superior o envolvente penetra dentro de la ficción calderoniana para apuntalarla como artefacto teatral, recordando al espectador que está gozando de una «realidad» dentro de otra «realidad», o de un artificio dentro de otro artificio. Como el equipo técnico del rodaje está constantemente supervisando el desarrollo de la trama de Calderón y asegurando su perfecto funcionamiento, no resulta extraño que un ayudante de producción sujete a la criada que va a meterse en la casa equivocada del decorado, o que otros detengan a Clara, colocándole un taburete a la altura del trasero, cuando está a punto de traspasar el espacio marcado para la grabación de la toma, o que la *script* deba entrar al centro del plató para sacar de la desorientación al actor que interpreta a don Íñigo después de la lucha

Los subgéneros pertenecen a la comedia urbana y de costumbres, la acción se constituye en infinidad de peripecias, la trama está por encima de los personajes «tipo», en ambas se halla el tema del honor (conyugal en el vodevil, previo al matrimonio en Calderón), el enredo, el equívoco, la casualidad-causalidad, el espectador que lo sabe todo y la rauda resolución como final feliz. Podemos hacer extensible el vínculo a las actuales y exitosas *sitcoms* (contracción de *situation comedies*), inspiradas a su vez en los vodeviles populares (Padilla y Requeijo, 2010). Ciertamente las *sitcoms* son seriales, pero también que cada episodio funciona como una entrega autónoma con principio y final. En estas series, se presentan situaciones divertidas similares a las de la vida cotidiana pero llevadas al extremo y protagonizadas siempre por el mismo conjunto de personajes. La comicidad basada en *gags* recurrentes o en el tratamiento paródico de temas serios, su apego a la actualidad, los personajes inmutables y predecibles, los espacios fijos que inspiran familiaridad en el espectador, etc., son puntos en común con las comedias de enredo barrocas.

27. Profeti, 1987, p. 23.



callejera en medio de la oscuridad. Estas puntuales intervenciones de los personajes de los años 30 resultan humorísticas, pero bajo su hilaridad envían un mensaje al entretenido espectador: las comedias de capa y espada precisan un aparato escénico de exactitud formal y sincronización perfecta, su complejo mecanismo debe cuidarse al milímetro, porque cualquier error puede estropear la ilusión de su deleitoso fluir.

Lógicamente, el hecho de que los decorados se compongan y descompongan ante el espectador durante los cambios de escena o que los efectos sonoros se interpreten en directo por un especialista acoplándose burlescamente a la acción de los personajes contribuye a poner en evidencia la irrealidad, es decir, la calidad de artefacto ficticio de lo que se está contemplando<sup>28</sup>. Pero, Marsillach, además de recalcar constantemente su juego con la obra de Calderón, se propone subrayar escénicamente algunas de las características prototípicas de la comedia de enredo barroca, al mismo tiempo que ironiza sobre la extremada codificación del género. Esta ironía a costa de Calderón constituye, probablemente, la punta del iceberg de la irritación del sector más conservador de la crítica.

Si los personajes de la comedia de capa y espada son tipos con rasgos estables, Marsillach acentúa este carácter convencional hasta rozar la burla, por ejemplo, durante el gag de los dos galanes con la taza de chocolate. Tras la segunda visita de don Íñigo a la posada para exigir al falso Félix (Lisardo) que se case con su hija, el verdadero Félix está desesperado pues teme que el padre castigue en su hija la falta de decisión del enamorado y la convierta en el blanco de su ira. Discute con Lisardo sobre la necesidad de aclarar el embrollo de identidades que puede acabar en funesto disgusto. Es entonces cuando lanza al aire su credo amoroso y la base argumental de la obra desde el propio título:

Pues la obligación que tiene  
un amante caballero  
en todos los accidentes  
del tiempo y de la fortuna,  
de la vida y de la muerte,  
del amor y de la honra  
es saber que ha de ser siempre  
antes que todo la dama<sup>29</sup>.

Sin embargo, el énfasis y la solemnidad de tan importante declaración de intenciones se ve degradado irónicamente por el juego gestual de los dos galanes, lo cuales, durante su diálogo, intercambian una taza de chocolate en la que van

28. En este sentido, un recurso clave para remarcar la condición de artefacto artístico de la obra es el empleado durante la «grabación» de la escena del encuentro de Lisardo y Félix con Antonio y don Íñigo en la iglesia de San Sebastián. Los actores aparecen en la oscuridad de la escena bajo una iluminación que recrea los primeros planos cinematográficos. El objetivo es ocultar la estructura de madera que hace las veces de su carruaje o su caballo. Sin embargo, el espectador es consciente de la simulación que se está realizando ante la cámara y ríe ante los acordados movimientos de los cuerpos de los actores que tratan de remedar los vaivenes típicos de su medio de locomoción.

29. Calderón, *Antes que todo es mi dama*, vv. 2764-2771.

mojando bizcochos hasta que Félix, ya solo en escena e intentando desprenderse de la dichosa taza con la ayuda de un técnico, proclama los versos anteriores. Más adelante, cuando el director muestre su enojo por el error de los actores, el espectador sabrá que la taza no figuraba oficialmente en el film. El intérprete que da vida a Félix se disculpará por el fallo: «La taza de chocolate no estaba en el guión... ¿pero cómo iba a decir yo eso “del tiempo y de la fortuna, / de la vida y de la muerte...” con una taza de chocolate en la mano?», reconociendo así la humorística incongruencia entre la seriedad del mensaje y la informalidad de los modos. Marsillach multiplica la comicidad de la pieza y la lleva hasta sus últimas consecuencias.

Otros convencionalismos puestos de relieve en el montaje están en relación con los motivos prototípicos de las tramas de capa y espada. Uno de ellos, el del equívoco, se enfatiza durante la escena de la banda, elemento destinado por Félix a su enamorada Laura y que acaba luciendo Clara para desesperación de Lisardo, que cree que la amada de Félix es su misma amada... En cada ocasión en que la prenda entra en juego se reitera un recurso escénico para destacar su función teatral: se hace la oscuridad en el escenario con el objetivo de iluminar tan solo la banda y el piano ejecuta una mágica melodía con reminiscencias de arpa.

La llegada de improviso del padre a la casa donde se encuentra su hija con el caballero que la corteja o recibiendo algún presente o billete del mismo es otro convencionalismo de trama que Marsillach se propone subrayar. Cuando Laura acepta del criado de Félix el regalo de la banda y una carta de su amado, don Íñigo hace su inesperada aparición proclamando: «Ya estoy de regreso aquí, / que es mucha ausencia». La adaptación de Rafael Pérez Sierra se permite la licencia de modificar los versos originales: «Esperadme, Fabio, aquí. / Presto escribiré»<sup>30</sup> (vv. 641-642), para remarcar el convencionalismo de la llegada del padre a su hogar tras una ausencia. En la versión de Calderón, el director del film obliga a repetir la toma porque «no se oye» bien este enunciado de don Íñigo relativo al característico desarrollo de los acontecimientos en las tramas de capa y espada.

Finalmente, dentro de los convencionalismos de trama de las comedias que aquí nos ocupan, no puede faltar la lucha callejera con espadas, que haría las delicias de los mosqueteros en los corrales, y a la que Marsillach otorga especial relevancia en su montaje. Durante la tercera jornada, cuando Antonio y don Íñigo, por defender el honor de su hermana e hija respectivamente, se enzarzan en una pelea contra Félix y Lisardo, Marsillach introduce, en el fragor de la batalla, un lema de su propia cosecha proclamado a coro por los cuatro espadachines: «¡Flux y a ellos, que es comedia de las de capa y espada!». El género teatral queda patente en este grito de guerra que enlaza con las alusiones metateatrales introducidas por Calderón en su texto y con su ya aludido efecto de distanciamiento. La definitiva vuelta de tuerca se produce cuando se escuchan las campanadas provenientes de una iglesia cercana y los caballeros paralizan sus armas para rezar un veloz Ave María antes de volver a la carga. El director lo ratifica: estamos ante una comedia.

30. Calderón, *Antes que todo es mi dama*, vv. 641-642.

Antes hemos aludido a cómo los paralelismos estructurales resultan esenciales para provocar el efecto de maquinaria de relojería típico de la comedia de capa y espada. Estos paralelismos conceptuales tienen su correlato en la escritura de la obra, plagada de paralelismos formales. De nuevo, Marsillach busca resaltarlos en escena para que no pasen desapercibidos al espectador. Cuando en la tercera jornada Félix visita a Laura temiendo por su vida en poder de un padre violento, los enamorados mantienen una disputa. Félix desea aclarar la confusión, pero Laura, indignada ante la desvergüenza del baile de identidades con Lisardo, no quiere atender sus excusas. Los medios versos alternados con que discuten los amantes<sup>31</sup> se dibujan en escena a través del desplazamiento de la dama con su silla de un extremo a otro del escenario, perseguida por Félix para tratar de hacerse escuchar.

Todavía más convenciones son realizadas en la puesta en escena de *Antes que todo es mi dama*. Una tiene que ver con la propia fórmula de los personajes en la Comedia Nueva. La figura imprescindible del criado gracioso es aquí llevada al extremo del *clown* en la parodia sobre el excesivo vestuario de los caballeros barrocos. El largo parlamento de Hernando<sup>32</sup> en el que explica las causas de su pereza ante el vestirse y desvestirse cotidiano, se encuentra plagado de vocabulario de época completamente indescifrable para un espectador medio (escarpín, copete, agujetas, golilla, bigotera...). Una interpretación naturalista de estos versos resultaría tediosa, pero Marsillach logra hipnotizar al público creando un divertido *sketch* próximo al *music-hall*, lleno de ritmo y movimiento, donde los actores casi se transforman en mimos para imitar, al unísono, los movimientos de un hombre vistiéndose y desvistiéndose.

Marsillach se permite, incluso, ironizar sobre la convención de la perspectiva en los escenarios con decorados que simulan profundidad (decorados que Calderón empleaba en sus montajes cortesanos). Durante la escena de la primera jornada en la madrileña calle de las Huertas, los personajes hacen su aparición desde el fondo del decorado convertidos en enanos que aumentan su estatura a medida que van acercándose al proscenio. Otra vez quedan en evidencia las convenciones teatrales aceptadas como dogmas y, otra vez también, se logra la carcajada del público.

El subrayado escénico de cada convencionalismo prototípico de la comedia barroca resulta, como se ha constatado, irónico por sí mismo. Pero, tal vez, donde mejor se concentra la ironía del montaje es en los comentarios de los miembros del equipo de grabación. De hecho, Marsillach introduce en estos parlamentos, creados por él, respuestas veladas a las críticas vertidas durante esos años a la CNTC, en un guiño de complejidad barroca. Si la productora del film es «Producciones Muerto» (como los clásicos barrocos para la sociedad de los años 80), si la despistada ayudante de peluquería no sabe ni en qué siglo se sitúa la acción de la película que están rodando («¡Ah!, Pero, ¿esta película va del siglo XVII?»), no resulta menos significativo que se discuta si un tocador actual puede servir o no como *atrezzo* para una representación de un texto clásico. Al ver el mueble donde va a sentarse Laura para empolvar su nariz durante una escena, el director exclama: «No se

31. Calderón, *Antes que todo es mi dama*, vv. 2974-2988.

32. Calderón, *Antes que todo es mi dama*, vv. 1173-1217.

puede grabar una película de capa y espada con un tocador de hoy. ¡No se puede!». Alguien le replica: «No hay otro». El director, tras unas milésimas de segundo de perplejidad absoluta, prorrumpe: «¿Que no hay otro? Pues muy bien. ¡Entonces, se puede!». Marsillach, desde el propio espectáculo, está cuestionando el sentido (o más bien evidenciando el sinsentido) de las puestas en escena arqueológicas que cierto sector crítico reclamaba para la CNTC.

También la polémica en torno al recitado del verso aparece reflejada de forma irónica en los parlamentos del equipo de grabación. El director se dirige a los actores para arengarlos de este modo: «Recuerden que esta es una obra brillante, alegre y luminosa. Y reciten, ¿eh? La musicalidad... ¡No hay que olvidar la musicalidad teatral! La pausa, el ritmo, la sinalefa...». Los conocedores de la auténtica opinión de Marsillach sobre la problemática de la sinalefa, percibirían la burla agazapada entre las palabras del pretencioso director del film. No en balde, el director de la CNTC dejó sobradas muestras de su punto de vista sobre la cuestión:

Por supuesto hay que respetarlas, pero si hay que romper una sinalefa, porque desde que se termina una vocal, hasta que empieza la siguiente el actor se des-plaza desde el proscenio hasta el foro, pues se rompe antes de exponer al actor a que muera ahogado<sup>33</sup>.

Lo cierto es que aprenderse bien un libro de métrica no resuelve el problema de los actores, porque no sólo deben recitar sino, sobre todo, representar un personaje. Es claro que un actor debe saber lo que es una sinalefa, pero a mí, como actor y director de actores, me da absolutamente lo mismo romper una sinalefa cuando la situación dramática lo requiere<sup>34</sup>.

La fragmentación de la obra clásica para insertar diálogos modernos en su seno no es la principal de las transgresiones de este montaje de *Antes que todo es mi dama*. Marsillach va más lejos todavía en su manipulación de esta comedia barroca: escamotea el final feliz característico de toda comedia de capa y espada, subvirtiendo el pilar básico del género y dejando a los personajes enzarzados en una disputada absurda y eterna.

En la escena final del montaje, el celoso Antonio, incapaz de aceptar que su amada Laura se case con Félix, inicia una pelea que nunca tendrá fin. La escena remite al cine mudo con su gestualidad exagerada, la música de piano en directo, la algarabía de los choques de los aceros y unos personajes que aparecen y desaparecen a toda velocidad por las ventanas y puertas del decorado-fachada. En algún momento difícil de discernir para el espectador, los actores de carne y hueso pasan a ser sombras proyectadas. La lucha de espadas continúa virtualmente hasta que los actores reaparecen en el escenario, ya vestidos de gala (las damas de largo, de esmoquin los caballeros), a saludar y despedirse del público.

En contra de la tradición de la comedia de enredo barroca, no hay aquí un desenlace feliz ni se asiste al triunfo amoroso de los protagonistas. El final de fiesta y

33. Marsillach, 1989, p. 169.

34. Medina Vicario, 1987, p. 34.

regocijo por las aprobadas nupcias es sustituido y, en su lugar, se impone la ficción superior o envolvente del film: la proyección de unos minutos de la película que, hasta ese momento, se ha visto grabar y la aparición de los actores, exultantes, en la noche del estreno. Un crítico sintetizó así el colofón del espectáculo:

Marsillach, apurando el arabesco, en un fundido cinematográfico y teatral magnífico, muda el final anunciado y convierte la dicha en tragedia. La obra concluye con la proyección de la película sonora *Antes que todo es mi dama*, con un remate desmitificador. Y lo que era teatro dentro del cine, ha pasado a ser cine dentro del teatro<sup>35</sup>.

Díez Borque<sup>36</sup> habla de la necesidad de un final feliz que las tramas de capa y espada generan en el espectador. La angustia-placer que experimenta el público ante la sucesión de equívocos y engaños que envuelve a los personajes durante el desarrollo de la trama exige un desenlace tranquilizador. La verdad y el orden deben instituirse poniendo fin al reinado de la confusión. Solo así se corona el placer proporcionado a lo largo de la representación, a la vez que la comedia se erige como ese mecanismo de engranaje perfecto al que tanto hemos aludido. Pero Marsillach rompe con el tópico impidiéndonos gozar del anudamiento final de todos los cabos sueltos de la obra. Susan Fischer constata que

si, por un lado, la comedia calderoniana acaba de forma convencional con la reconciliación —la reivindicación del honor y el renacimiento social por medio del matrimonio—, por otro, la reposición posmoderna descasa lo que el poeta había casado y termina de(con)estructivamente en la disolución, el deshonor, la muerte y la nada<sup>37</sup>.

Quizá la subversión del final de *Antes que todo es mi dama* sea la mayor ironía de esta puesta en escena de la CNTC, la mayor licencia lúdica que se permite Marsillach en su lectura escénica de esta pieza calderoniana y casi una solución cervantina en las antípodas de la Comedia Nueva, a la manera de obras como *La entretenida*, donde ningún personaje alcanza el deseado matrimonio. Marsillach se divierte a costa de un género teatral canónico del siglo XVII. Las razones de su desacralizadora postura merecen un epígrafe aparte.

### 3. ¿EDULCORAR A LOS CLÁSICOS O ATRAPAR AL ESPECTADOR?

En el *Diccionario del Teatro Español* dirigido por Huerta Calvo, dentro de la entrada dedicada a Adolfo Marsillach, puede leerse:

Hay que reconocerle a Marsillach haber intentado dotar a la CNTC de un estilo propio, poco a poco forjado en representaciones que unían el respeto a los textos con escenificaciones atrevidas y enormemente lúdicas, como por ejemplo la

35. Castro, 1988.

36. Díez Borque, 1987, p. 4.

37. Fischer, 2002, p. 306.

comedia de Calderón *Antes que todo es mi dama*. Marsillach, defensor del teatro como juego, concebía la CNTC no como un museo de antigüedades, a la manera de la Comédie Française, sino como un laboratorio de experiencias al que ir atrayendo al público cada vez más joven<sup>38</sup>.

Efectivamente, a lo largo de toda su trayectoria Marsillach luchó contra la idea de clásico como reliquia de museo. Bajo esta premisa, cuando tomó las riendas del proyecto de la CNTC hubo de enfrentarse con dos problemas fundamentales: el desinterés del gran público, sin vínculos ni estima por los clásicos, y las reticencias de una crítica conservadora de esencia decimonónica, siempre suspicaz ante cualquier intento de jugar libremente en escena con los textos barrocos. Un par de años antes del espectáculo inaugural de la CNTC, y con motivo del estreno bajo su dirección de las zarzuelas *La tempranica* y *La Gran Vía*, Marsillach escribió unas líneas que anunciaban su postura posterior:

Debemos aproximarnos a las obras con mucho miramiento aunque con poca veneración. No sé si me explico. Yo definiendo lo que el teatro tiene de literatura tanto como lo que no tiene de ella. Pisotear los textos es una barbaridad, pero ponerles marco es una bobada. Lo primero indica sobre su torpeza, y lo segundo, falta de imaginación. [...] Las circunstancias históricas que propician la aparición de una determinada obra de teatro mueren con el tiempo y son sustituidas por otras, a lo mejor diametralmente distintas. Surge entonces una difícil cuestión: ¿qué hacer en estas condiciones? ¿Los textos son —como las momias— intocables o, por el contrario, son —como el prójimo— palpables?<sup>39</sup>

Marsillach pertenece a una línea de directores e intelectuales que, a raíz de las revoluciones teatrales que han significado los trabajos de Antoine, Stanislavsky, Appia, Craig, Copeau, Piscator, Brecht y, ya más recientemente, Brook, Vitez, Strehler y Stein, cuestionan la reproducción arqueológica de los clásicos como una opción acertada para acercar un autor del pasado al presente. El estudioso francés Bernard Dort, a mediados de los setenta, se pregunta por la función de los clásicos en la sociedad posmoderna y por el peligro de que los teatros públicos se conviertan en meros museos de tradiciones teatrales desconectadas de la realidad<sup>40</sup>. Patrice Pavis, ya en la década los noventa, sigue denunciando el peligro de convertir el clásico en un elemento de museo y hace hincapié en el diferente tipo de restauración que necesita una pintura antigua, por ejemplo, frente a una obra teatral, cuya recepción es de una complejidad muy superior a la de cualquier pieza típica de museo:

Jouer Racine ou Molière, c'est contribuer à maintenir leur empreinte dans la conscience et l'imaginaire du public; mais on ne saurait les conserver comme un tableau, car la matière langagière dont ils sont faits, le contexte qu'ils représentent et le public qu'ils réclament pour être reçus et compris sont soumis

38. Huerta Calvo, 2005, p. 444.

39. Marsillach, 1988, p. 422.

40. Dort, 1975, p. 11.

à d'imperceptibles variations dont la mise en scène, si elle veut simplement les maintenir en vie, doit absolument tenir compte<sup>41</sup>.

Si se quiere un clásico vivo, la premisa es adaptarlo a las nuevas condiciones de producción y recepción teatrales sin temor, por paradójico que parezca, a su condición de clásico. El trabajo de Marsillach con la obra de Calderón *Antes que todo es mi dama* bebe, en cierta manera, del cambio de paradigma cultural que se ha impulsado con la posmodernidad: el relativismo de la noción de autor y del valor de la tradición, la difuminación del límite entre las denominadas alta y baja cultura, la parodia como reflexión sobre la tradición artística, el reconocimiento de la cultura pop y de consumo como, efectivamente, cultura.

No resulta gratuito, por tanto, el recurso del cine para acercar el teatro barroco a un espectador de la década de los ochenta. La principal industria de entretenimiento de masas del siglo XX revitaliza a su antepasada áurea, es decir, al teatro que se representaba en los corrales de comedias y constituía un producto de éxito entre los diferentes estamentos socioeconómicos del Siglo de Oro. De alguna manera, Marsillach conecta el *mass media* cinematográfico con el que fue la comedia barroca en su época, y devuelve la representación calderoniana a su original universo popular de recepción saltando por encima de la cultura de élite donde ha permanecido Calderón posteriormente.

De este modo, colocar *Antes que todo es mi dama* dentro de un marco cinematográfico, lejos de «rebajar» su valor artístico a ojos del público, le otorga el halo de cercanía, de pasatiempo ingenioso, de diversión para el vulgo que tuvo en su momento. La cultura de masas *no* es la anticultura, parafraseando a Eco<sup>42</sup>. En el imaginario de Marsillach, frente a los apocalípticos que temen por la pérdida del aura sagrada de Calderón y, con ella, su acceso de privilegiados, él se erige como el perfecto prototipo de integrado, reivindica la libertad del artista que crea un espectáculo teatral para cautivar al espectador, y se opone a la pretendida intocabilidad del texto postulada por los que califican de alta traición cualquier inferencia sobre el original. Así se expresa el director catalán:

No defiendo la levedad de las obras para que puedan considerarse «digeribles», pero me opongo al empecinamiento de algunos «puristas» que, en nombre de la inmaculada virginidad de los textos, han conseguido que el público huya en cuanto suena la palabra cultura: no hay teatro culto o inculto, sino únicamente bueno o malo. Desde el primer momento [Carlos y yo] tuvimos muy claro que debíamos borrar de la mente de los espectadores el temible prejuicio de que las obras clásicas eran aburridas. Admito que en ocasiones nuestra hipersensibilidad por evitar este peligro pudo hacernos caer en algún exceso, pero nunca por el afán de violentar «a los pobres clásicos»<sup>43</sup>.

41. Pavis, 1990, p. 53.

42. «Si la cultura es un hecho aristocrático, cultivo celoso, asiduo y solitario de una interioridad refinada que se opone a la vulgaridad de la muchedumbre [...], la mera idea de una cultura compartida por todos, producida de modo que se adapte a todos, y elaborada a la medida de todos es un contrasentido monstruoso. La cultura de masas es la anticultura» (2001, pp. 27-28).

43. Marsillach, 1998, p. 457.



Se ha acusado a Adolfo Marsillach de edulcorar en exceso a los clásicos con el objetivo de suavizar su entrada en paladares poco acostumbrados al octosílabo y la espada al cinto. Esta voluntad de acomodar el clásico al gusto contemporáneo se entendió, en algunas ocasiones, como una falta de afición por los clásicos, aunque Marsillach afirmara siempre que, precisamente a causa de su deseo por mantener vivos a Lope y Calderón entre el gran público, prescindía de reverencias y apostaba por explotar la teatralidad de ambos autores con las armas contemporáneas:

Fernando Fernán Gómez dijo «que a él los clásicos no le gustaban y que seguramente a mí tampoco porque me empeñaba en “cambiarlos”». Esta teoría —coincidente con la de Haro Tecglen— era compartida por algunos críticos que insistían en que mi desconfianza en los textos era la causa de nuestros excesos escenográficos. Este error nacía, creo, de que se estaba confundiendo la «confianza» con la «ceguera». Evidentemente yo no tenía —ni tengo— una fe ciega en nuestros clásicos, pero confiaba —y confío— en sus textos: una cosa no tiene por qué estar reñida con la otra. Lo repetí múltiples veces: los admiro, pero no los reverencio. Eran —son— carne mortal como nosotros. Y por lo tanto, teatralmente hablando, «adaptables»<sup>44</sup>.

Tan «adaptables» como prueba la versión de *Antes que todo es mi dama* que aquí se ha analizado. De hecho, Fischer se pregunta si esta subversiva puesta en escena de Marsillach está justificada «por la propia mecánica de los espectáculos que se veían en los corrales», tal como al inicio de este artículo se apuntaba, o más bien, «si es un pretexto para aguzar el ingenio del director, una mera reivindicación de su “derecho a jugar”»<sup>45</sup>. Juego es un concepto que engloba nociones como divertimento, expansión, travesura, humor, solaz. Y, por regla general, no se juega en un museo. Si, por un lado, este montaje encendió la polémica sobre hasta dónde se puede perder el respeto a un clásico, por otro lado, sirvió para superar la asfixiante paradoja que contenía el propio sintagma «jugar con los clásicos». Además, esta puesta en escena funcionó como manifiesto artístico de Marsillach, conquistó al público y convirtió a la CNTC en una compañía con proyección.

«¿Necesita tanto aditamento un clásico para que sea digerible?»<sup>46</sup>, se preguntaba un crítico ante este espectáculo. Probablemente, no. Pero el experimento de conducir la comedia barroca a un punto lúdico y desacralizador sentó un precedente. Ciertamente que el artificio empleado en *Antes que todo es mi dama* no es imprescindible para que una comedia de capa y espada seduzca al público actual (ejemplos sobrados de ello se hallan en la trayectoria de la CNTC), pero también es cierto que su uso aportó una opción de libertad para trabajar con el clásico en escena. Con la perspectiva que otorga el tiempo transcurrido y a la vista de la evolución posterior de la CNTC, *Antes que todo es mi dama* significó un punto de partida para el inagotable debate sobre los límites de la manipulación de los clásicos y una transgresora invitación a jugar con ellos en los escenarios del presente.

44. Marsillach, 1998, p. 465.

45. Fischer, 2002, p. 306.

46. Bejarano, 1987.

**BIBLIOGRAFÍA**

- Alonso Cuenca, Roberto, «Calderón singular: su puesta en escena en la Compañía Nacional de Teatro Clásico», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico de Almagro (julio, 2000)*, eds. Felipe B. Pedraza, Rafael González y Elena Marcello, Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 411-427.
- Arellano, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Bejarano, Fernando, «Marsillach reúne cine y teatro en *Antes que todo es mi dama*», *Diario 16*, 13/09/1987.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Antes que todo es mi dama*, ed. Bernard P. E. Bentley, Kassel, Reichenberger, 2000.
- Castro, Antón, «Un Calderón de película», *El Día*, 27/09/1988.
- Caubet, Damián, «La otra cara de Calderón», *Diario de Mallorca*, 17/05/1988.
- Díez Borque, José María, «*Antes que todo es mi dama* o el placer del mecanismo», en *Antes que todo es mi dama* de Pedro Calderón de la Barca, texto revisado por Rafael Pérez Sierra, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 3-20.
- Dort, Bernard, *Tendencias del teatro actual*, Madrid, Fundamentos, 1975.
- Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Tusquets, 2001.
- Facio, Ángel, «Don Pedro Calderón, precursor del vodevil», en *La década de oro en la comedia española. 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico de Almagro (julio de 1996)*, eds. Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 159-166.
- Fischer, Susan, «Vigencia escénica de Calderón: la Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1986-2000», en *Ayer y hoy de Calderón*, eds. José María Ruano de la Haza y Jesús Pérez Magallón, Madrid, Castalia, 2002, pp. 303-326.
- García Lorenzo, Luciano, «*El médico de su honra* (1986) y los inicios de la Compañía Nacional de Teatro Clásico», en *Calderón: del manuscrito a la escena*, eds. Frederick A. de Armas y Luciano García Lorenzo, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011, pp. 335-349.
- Huerta Calvo, Javier, Emilio Peral Vega y Héctor Urzáiz, *Diccionario del Teatro Español*, Madrid, Espasa-Calpe, 2005.
- Marsillach, Adolfo, «Teatro clásico hoy: la experiencia de un director», en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. José María Díez Borque, London, Tamesis, 1989, pp. 167-170.
- Marsillach, Adolfo, *Tan lejos, tan cerca*, Barcelona, Tusquets, 1998.

- Mascarell, Purificació, «El canon escénico del teatro clásico español: del siglo XVII al XX», *Teatro de palabras*, 7, 2013, pp. 305-317.
- Mascarell, Purificació, «Dos diálogos escénicos de Adolfo Marsillach con la filología: *El médico de su honra* (1986) y *La gran sultana* (1992)», en *El patrimonio del teatro clásico español. Actualidad y perspectivas. Congreso Internacional TC/12*, eds. Germán Vega y Héctor Urzáiz, Valladolid, Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo- TC/12, 2014 (en prensa).
- Medina Vicario, Miguel, «Entrevista con Adolfo Marsillach», *Reseña*, 172, 1987, pp. 34-35.
- Padilla, Graciela y Paula Requeijo, «La *sitcom* o comedia de situación: Orígenes, evolución y nuevas prácticas», *Fonseca, Journal of Communication*, 1, 2010, pp. 187-218.
- Pavis, Patrice, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990.
- Pedraza, Felipe, «Calderón, el canon y el repertorio», *Anuario calderoniano*, 3, 2010, pp. 275-293.
- Peláez, Andrés (ed.), *Historia de los Teatros Nacionales*, vol. I y II, Madrid, Ministerio de Cultura, 1995.
- Pozuelo-Yvancos, José María, «Lotman y el canon literario», en *El canon literario*, ed. Enric Sullà, Madrid, Arco Libros, 1998, pp. 223-236.
- Profeti, Maria Grazia, «Convención literaria y distanciamiento escénico», *Ínsula*, 492, 1987, p. 23.
- Torres, Rosana, «El teatro es un juego y yo reivindico mi derecho a jugar», *El País*, 14/09/1987.
- Wardropper, Bruce W., «Lances y trances en *Antes que todo es mi dama*», en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 1988, pp. 153-159.